

Absurdyzowanie rzeczywistości. O związkach groteski z absurdem we włoskim dramacie awangardowym

We wprowadzeniu do *The Theatre of the Absurd* Martin Esslin odwołuje się do inscenizacji *Czekając na Godota*, którą artyści San Francisco Actors' Workshop w 1957 roku zaprezentowali przed ponad tysięczną widownią więzienia San Quentin. Sugeruje przy tym, że entuzjastyczne przyjęcie przedstawienia wynikało przede wszystkim z braku merytorycznego przygotowania widzów, którzy pozbawieni wiedzy na temat kanonu obowiązujących w dramacie strategii narracyjnych nie dostrzegli „niedoskonałości” formalnych prezentowanego im tekstu. Poprzez tę przewrotną gloryfikację utworu Becketta, odnoszącą się przecież bardziej do jego strukturalnej innowacyjności niż podjętego w *Czekając na Godota* tematu, Esslin zarazem decyduje o tym, co określa przynależność dramaturga do grona absurdystów. Nie tyle jest to wyrażone w tekście dramatycznym, a wywiedzione z egzystencjalizmu absurdystyczne odczuwanie świata, co przede wszystkim stosowanie specyficznych zabiegów narracyjnych, które na poziomie formalnym wyrażają kondycję współczesnego Człowieka naznaczonego doświadczeniem II wojny światowej. W efekcie, odrzucenie konwencji naturalistycznych, rezygnacja z prostej formy narracji czy eliminacja psychologicznego uprawdopodobnienia działań postaci zaowocowały w dramacie absurdu przeniesieniem akcentów w obrazowaniu świata przedstawionego z ujęcia całościowego na fragmentaryczne, z racjonalnego na abstrakcyjne.

Esslin zaznacza dalej, że dramaturpia każdego z autorów zaliczanych przez niego do grona absurdystów charakteryzuje się odmienną koncepcją absurdu i strategiami jego stosowania. Pozwoliło mu to ramą wspólnej analizy objąć zarówno nihilistyczne utwory – kwestionującego i kompromitującego znaczenie tekstu Ionesco, dramaty – podkreślają-

cego dezintegrację relacji interpersonalnych Becketta czy też twórczość Pintera, w której oderwany od znaczenia język burzy logiczną koherencję tradycyjnego dramatu. Sprowadzając dramatopisarstwo wybranych autorów do wspólnego mianownika, wspólne dla ich tekstów wartości Esslin przeciwstawia konstytutywnym cechom dramatu konwencjonalnego, poprzez negację, wyłaniając podstawowe elementy charakteryzujące teatr absurdu. W *The Theatre of the Absurd* czytamy:

Jeśliby sztuki pisane według zasad nowej konwencji oceniać według tradycyjnych kryteriów, zostaną one odebrane jako aroganckie i skandaliczne oszustwo. Jeżeli bowiem zasadniczą wartość dla dobrej sztuki posiada rzetelnie skonstruowana fabuła, to te nowe sztuki w ogóle nie posiadają fabuły. Jeżeli o wartości dobrej sztuki stanowi wyrafinowanie i przenikliwość motywacji działających w niej postaci, to te nowe sztuki pozbawione są zwykle jakichkolwiek rozpoznawalnych postaci, które ujawniają się widzom co najwyżej jako zmechanizowane marionetki. Jeżeli dobra sztuka opiera się na rzetelnie opracowanym temacie, który zostaje starannie przeprowadzony i wyjaśniony, o tyle te nowe sztuki nie mają ani początku, ani końca. Jeżeli zadaniem dobrego dramatu jest odzwierciedlanie natury świata w ramach następujących po sobie scen [...], o tyle te nowe sztuki wydają się stanowić wyłącznie sceniczną transpozycję koszmarów i nieuporządkowanych snów. I wreszcie, jeżeli dobre sztuki zbudowane są z solidnych dialogów, to te nowe sztuki stanowią raczej nie przekładającą się na stworzenie jakiegokolwiek koherentnej całości paplaninę.¹

Z takiego opisu nowych tekstów wyłania się koncepcja antydramatu powstałego w opozycji zarówno do dramatu klasycznego, jak i epickiego; antydramatu, w którym brak wyraźnie zarysowanej intrygi i jasno określonych bohaterów niweluje znaczenie akcji na rzecz następujących po sobie obrazów, składających się na fikcyjną rzeczywistość przedstawioną. Ubezwłasnowolnieni i sparaliżowani niemożnością działania w ramach nieistniejącej już harmonijnej struktury świata przedstawionego, bohaterowie dramatu absurdu stają się postaciami znajdującymi się w stanie permanentnej „ontologicznej niepewności”: ani poprzez działanie, ani poprzez mówienie nie są już one zdolne zakwestionować bezsensu istnienia.

¹ M. Esslin, *The Theatre of the Absurd*, London 1968, s. 21-22. Jeśli nie podano inaczej, wszystkie tłumaczenia pochodzą od autora tego tekstu.

Esslin jest przekonany, że w sytuacji, w której świat utracił możliwą do racjonalnego wyłożenia koherencję –

niemożliwe do zaakceptowania są te formy sztuki, które opierają się na niestannym przekształcaniu dawnych koncepcji. Nie ma już szans na zapoznanie bezwarunkowych wartości i praw rządzących światem, a także znaczenia ludzkiej w nim egzystencji².

Zatem również sztuka, która rościłaby sobie takie prawa, musiałaby stracić rację bytu. Jej przywiązanie do racjonalności wywodu w dramacie absurdu wyparte zostało przez ahistoryczność tematu i brak logiki. I choć element językowy wciąż pełnił w tych tekstach ważną funkcję, to najczęściej jego znaczenie marginalizuje to, co – jak gdyby w opozycji do wypowiedianych słów – dzieje się na scenie (egzystencjalistyczna warstwa *Krzesel* ujawnia się przecież bardziej w sytuacji scenicznej niż w samym znaczeniu wypowiedianych przez postacie słów).

Usankcjonowany w twórczości dramatopisarzy takich, jak Samuel Beckett, Arthur Adamov czy Eugène Ionesco, prymat obrazu scenicznego nad akcją w dziedzinie tworzenia sensów Esslin uznał za początek nowego dramatu, który rozwijał się w różnych częściach Europy i Stanów Zjednoczonych w latach pięćdziesiątych XX wieku. Do tego grona Esslin zaliczył również włoskich dramatopisarzy – Dino Buzzatiego (*Un caso clinico*, Przypadek kliniczny, 1952) i Ezio d'Errica (*La foresta*, Las, 1958), których teksty mogą stanowić podręcznikową realizację opisanego przez niego absurdystycznego odczuwania świata (zarówno Buzzati, jak i d'Errico w swoich tekstach próbują ukazać bezsens istnienia jednostki ludzkiej w ramach niemożliwej do opanowania rzeczywistości, w której jedynym niekwestionowanym absolutem pozostaje Śmierć). Wydaje się jednak, że Esslin niesłusznie interpretuje oba teksty w oderwaniu od tradycji dwudziestowiecznego włoskiego dramatu awangardowego, pomijając przy tym fakt, że traktowana przez niego jako jeden z emblematów nowego dramatu technika redukcji rzeczywistości do absurdu stanowiła rozpoznawalną cechę włoskiego dramatu międzywojennego. Jeśli porównać dramaty Buzzatiego i d'Errica z tekstami Decia Cintiego, Emilia Settimellego czy Luigiego Chiarellego, to okazuje się, że są one tak samo bliskie tradycji dramatu futurystycznego i groteskowego, jak i rozwiązaniom typowym dla absurdystów.

² *Ibidem*, s. 229-230.

W przypadku włoskiego dramatu awangardowego szkicowana przez Esslina zmiana paradygmatu dramatycznego miała charakter procesualny i objęła zarówno dramat futurystyczny, jak i twórczość groteskowców, dla których celem stało się tworzenie groteskowych kompozycji świata przedstawionego. Próba umieszczenia dramatów Buzzatiego i d'Errica w tradycji włoskiego dramatu awangardowego jest tym istotniejsza, że teatr absurdu miał we Włoszech charakter epizodyczny, a jego historię wyznaczały głównie teatralne inscenizacje tekstów Becketta, Adamova i Ionesco. W efekcie twórczość dramatopisarska Buzzatiego i d'Errica funkcjonuje we Włoszech w gatunkowej próżni i nie doczekała się do dzisiaj rzetelnego opracowania. W żadnym ze znanych mi włoskojęzycznych opracowań historii teatru i dramatu nie znalazłem choćby podrozdziału, który zawierałby analizę włoskiej odmiany teatru absurdu. Giovanni Antonucci w książce *Storia del teatro italiano del Novecento* o dramacie absurdu wspomina jedynie w rozdziale zatytułowanym *Tendencje w dramacie powojennym (1945-1960)*. Franca Angelini w podręczniku *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo* w rozdziale *Teatr i dramat po II wojnie światowej* o Buzzatim i d'Errico w ogóle nie pisze. Zaś Luigi Allegri przywołując w *La Dramaturgia da Diderot a Beckett* Esslinowską koncepcję nowego dramatu i szczegółowo analizując w jej kontekście twórczość Adamova, Pintera, Becketta i Ionesco, zupełnie pomija włoskie konteksty dramatu absurdu. Również w monumentalnym, liczącym ponad tysiąc czterysta stron trzecim tomie *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, poświęconym teatrowi i dramatowi dwudziestowiecznemu, Roberto Alonge i Guido Davico Bonino nie wspominają ani razu o włoskich przedstawicielach dramatu absurdu³. Paradoksalnie najpełniejszy opis twórczości dramatycznej Buzzatiego i d'Errica analizowanej przez pryzmat teatru absurdu znajduje się w książce Esslina, zaś jeśli pojawia się w tym kontekście we włoskich pracach, to najczęściej sprowadza się do przytaczania poglądów autora

³ Por. G. Antonucci, *Storia del teatro italiano del Novecento*, Roma 1988; F. Angelini, *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*, Roma 1992; L. Allegri, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, Roma 1998; R. Alonge, G. D. Bonino, *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Avanguardie e utopie del teatro Novecento*, Torino 2001.

*The Theatre of the Absurd*⁴. Przyglądając się twórczości dramatopisarskiej Dina Buzzatiego, interpretowanej w kontekście wcześniejszych eksperymentów dramatopisarskich włoskich futurystów i groteskowców, chciałbym zwrócić uwagę na związki dramatu absurdu z groteską, które mogą uzupełnić szkicowaną przez Esslina genealogię nowego dramatu. Pozwoli mi to pokazać przy okazji, że traktowane przez niego jako zapowiedź nowej formy dramatycznej tendencje do absurdyzacji świata przedstawionego dały się zauważyć we Włoszech na długo przed publikacją *Łysej śpiewaczki*.

W wywiadzie-rzecz, który powstał na kilka lat przed śmiercią Dina Buzzatiego, autor *Przypadku klinicznego* stwierdził, że

teatr to rzecz piekielna. Umieszcza człowieka w sytuacjach zupełnie innych niż te, z którymi mamy styczność w normalnym życiu. I to właśnie ta jego zdolność do multiplikacji i maksymalizacji doświadczeń wydaje się najbardziej fascynująca. Kiedy dasz się uwieść rzeczywistości świata scenicznego masz wrażenie, że jesteś pod wpływem narkotyku. Teatr to narkotyk i zapewne dlatego jest tak pociągający⁵.

Już na podstawie tej krótkiej wypowiedzi widać, że teatr nie stanowił dla niego wiernego odwzorowania rzeczywistości, lecz raczej przestrzeń, w której za sprawą kondensacji zdarzeń, można ukazać karykaturalne oblicze codziennego życia. W tej samej rozmowie z Yvsem Panafieu Buzatti mówił dalej o specyfice materii dramatopisarskiej, która jego zdaniem

pełna jest rozmaitych zakazów i nakazów. Opis, nazbyt rozbudowane rozważania postaci czy rozmaitej jakości dywagacje, nawet jeśli nie są w dramacie zakazane, to raczej nie są mile widziane. Tymczasem wydaje się, że przy całym skomplikowaniu materii dramatycznej wszystkie elementy, które się na nią składają powinny zmierzać w jednym kierunku: powinny być

⁴ W tym kontekście warto jeszcze dodać, że zbiór dramatów d'Errica zatytułowany *Teatr absurdu* ukazał się najpierw w języku angielskim, zaś Claudio Toscani w monografii poświęconej Buzzatiemu wspomina tylko, że jego twórczość dramatopisarską „przyjęło się analizować w zestawieniu z dramatami Adamowa, Becketta, Geneta, Grassa, Ionesco, Pingeta, Tardieu i Viana”. Por. C. T o s c a n i, *Guida alla lettura di Buzzati*, Milano 1987, s. 108.

⁵ Y. P a n a f i e u, *Dino Buzzati: un autoritratto*, Milano 1973, s. 184.

przedstawione i zawarte w obrazie. Dialogi tworzące dramat muszą w sposób płynny stawać się zdarzeniem⁶.

Na dramatopisarstwie Buzzatiego wyraźne piętno odcisnęły jego doświadczenia artystyczne na obszarze innych dziedzin sztuki, ze szczególnym uwzględnieniem malarstwa (pierwszy dramat opublikował on w wieku czterdziestu dwóch lat, kiedy był nie tylko uznanym nowelistą i powieściopisarzem, ale również malarzem). Charakterystyczną dla niego rytmiczną narrację, układającą się w potoki słów nieprowadzących do żadnej konkluzji, uzupełniają precyzyjne opisy oddające fizyczność protagonistów. Wywołują one skojarzenie, że pełne irrealnych obrazów dramaty znajdują się gdzieś pośrodku między literaturą a malarstwem. Te postaci-ikony, otoczone przez przetaczające się wokół nich zastępy urzędników, profesorów, żołnierzy, lekarzy i księży (w większości dramatów Buzzatiego pojawiają się podobne postaci tworzące rodzaj chaotycznego chóru) mają charakter archetypiczny. Wydaje się zresztą, że to właśnie uniwersalizm analizowanych dramatów zasugerował Esslinowi związki *Przypadku klinicznego* ze średniowiecznym moralitetem⁷. Natomiast typowe dla całej twórczości Buzzatiego zderzanie dyskursywnej płaszczyzny dramatu z jego wymiarem ikonicznym pozwoliło mu dostrzec we włoskim dramatopisarzu realizatora absurdystycznej koncepcji rozbijania językowej koherencji tekstu.

Wszystkie dramaty Buzzatiego (napisał ich piętnaście, w większości jednoaktówek) obrazują proces powolnego upadku protagonisty. Giovanni Corte z *Przypadku klinicznego* czy Tulio Morales z *Un verme al ministero* (Robak w ministerstwie) to protagoniści, którzy nie mogąc odnaleźć się w otaczającej ich rzeczywistości, popadają stopniowo w stan kryzysu emocjonalnego, prowadzący do zatracenia własnej indywidualności i zagubienia się wśród otaczających ich i działających mechanicznie postaci. Buzzati zaciera granice między tym, co w jego dramatach fantastyczne, a tym, co realne, utrudniając w ten sposób jednoznaczne określenie relacji świata przedstawionego w dramacie wobec rzeczywistości, z której czerpie on wzorce. Strategia kondensacji obrazów i narzucania porządków narracyjnych niweluje możliwość rzetelnego

⁶ *Ibidem*, s. 179-180.

⁷ Por. M. E s s l i n, *op. cit.*, s. 242.

odróżnienia „dobrego od złego, prawdziwego od oszukanego, patologicznego w sensie klinicznym, a zatem wytłumaczalnego przy użyciu instrumentów racjonalistyczno-pozytywistycznych, od metafizycznego”⁸, a zatem kwestionuje porządek świata, który dałby się opisać przy użyciu jednoznacznych kategorii. Ten stan zawieszenia bohaterów dramatów Buzzatiego w – charakterystycznej dla dramatu absurdu – egzystencjalnej pustce, najlepiej oddaje jednoaktówka *Spogliarello* (Ogołocenie), której bohaterka w siedmiu kolejnych monologach dokonuje rozliczenia z własnym życiem. Szczególnie apelujący do emocji widzów wydaje się obraz zamykający sztukę, w którym samotna, znajdująca się w pustej szpitalnej sali Velia wyznaje:

Ale ja przecież ciągle żyję. Nie patrz tak na mnie, siostró Dominiko. Wyglądam jakbym była martwa... zdaje mi się, że właśnie wróciłam z tamtej strony. Tak, na pewno spędziłam tam krótką chwilę. Widziałam wszystko... Wróciłam, aby ci wszystko wyjaśnić... Chcesz wiedzieć, co jest po tamtej stronie? (*długie milczenie*) NIC... Właśnie... Nic... Nic tam nie ma... ani Pater, ani Ave ani Gloria. Ciemność. Cisza. Nie ma tam ani Raju ani Piekła. Całkiem udany dowcip, nie sądzisz? Ale jaki Bóg, o czym ty mówisz.... Dokładnie nic. Totalna pustka... Biedna siostra Dominika... zapomnij o tym wszystkim... tam nie ma nic... Ani aniołów, ani potępionych, ani błogosławionych, ani Boga... Módl się, módl... Ale kto cię słucha, kiedy się modlisz?... Tam nie ma nikogo... módl się, módl. Ogłupiaj się dalej...⁹

Dramaty Buzzatiego w porównaniu z tekstami innych absurdystów mogą wydać się bardziej przewrotne i okrutne. W przeciwieństwie do Becketta, świadomego, że życie jego bohaterów przemija na bezczynnym i bezcelowym oczekiwaniu, Buzzati nadaje Velii prawo do pozornej aktywności. Okrutny wymiar odczuwanej przez nią egzystencjalnej pustki ujawnia się w dosłowności jej przedstawienia: zdobyta podczas podróży „na tamtą stronę” wiedza zostaje wypowiedziana w próżni opuszczonej szpitalnej celi. Ten *quasi*-melodramatyczny monolog wydaje się zatem przypominać typowy dla dramatu absurdu pomost, który kosztem scenicznego bohatera łączy autora i widzów, odkrywających

⁸ P. P u p p a, *Parola di scena. Teatro italiano tra Otto e Novecento*, Roma 1999, s. 106-107.

⁹ D. B u z z a t i, *Teatro*, Milano 1980, s. 451.

w świecie przedstawionym paraboliczny obraz otaczającej ich rzeczywistości. Typowe nie tylko dla protagonistki *Ogołocenia* poczucie egzystencjalnej pustki, w większości przypadków prowadzi bohaterów Buzzatiego do nieuzasadnionej i makabrycznej śmierci. Yves Panafieu specyfikę malarskiej i literackiej twórczości Buzzatiego określał mianem tanatopraksji, zwracając uwagę na szczególnie dla niej istotną obecność tematyki śmierci¹⁰. W *La colonna infame* (Kolumna hańby) pojawiają się opisy degradacji ludzkiego ciała poddanego torturom, *Piccola passeggiata* (Przechadzka) to rodzaj współczesnego *danse macabre* zaś *La rivolta contro i poveri* (Bunt przeciw biednym) czy wspomniany już *Robak w ministerstwie* zbudowane są z apokaliptycznych opisów rozkładu podstawowych struktur społeczeństwa mieszczańskiego. Wydaje się więc, że to właśnie fascynacja tematyką śmierci przy jednoczesnej, charakterystycznej dla twórczości Buzzatiego tendencji do tworzenia światów oscylujących między realnością a imaginacją zdecydowała, że Martin Esslin mógł potraktować jego twórczość jako włoski przykład absurdu w dramacie.

Analizowany przez Esslina *Przypadek kliniczny* to składająca się z trzynastu obrazów opowieść o życiu i śmierci Giovanniego Corte, biznesmena w średnim wieku, którego prześladuje wzywający go z oddali kobiecy głos. Sześć początkowych obrazów sztuki utrzymanych jest w konwencji dramatu mieszczańskiego. Buzzati z dużą dokładnością szkicuje portret Giovanniego: styranizowanego pracą, przemęczonego i wiecznie zajętego żywiciela rodziny. Jego rozmowy z pozostałymi postaciami tworzą rodzaj językowej kakofonii, która w żaden sposób nie wpływa na rozwój tradycyjnie rozumianej akcji dramatycznej. W licznych dialogach Giovanniego z matką, córką, sekretarką czy współnikiem Buzzati konstruuje ogólny portret protagonisty: człowieka zdecydowanego, dowcipnego i pewnego siebie. Wprowadzane w nich wątki poboczne na przestrzeni całego dramatu albo się nie rozwijają, albo zanikają w potoku słów i zdarzeń, potęgując tylko wrażenie ogólnej bezcelowości podejmowanych przez Giovanniego działań. W zamieszczonej w *The Theatre of the Absurd* analizie *Przypadku klinicznego* Esslin skupił się na drugiej części utworu Buzzatiego. Stanowi bowiem ona przykład „współczesnego miraklu, udratyzowania procesu umierania głównego

¹⁰ Por. C. T o s c a n i, *op. cit.*, s. 105.

bohatera"¹¹, który ze sceny na scenę coraz bardziej traci kontakt z otaczającą go rzeczywistością. Buzzati w *Przypadku klinicznym* tworzy metaforę szpitala-prosektorium o rozwiniętym systemie kastowym, w którym osoby zakwalifikowane przez lekarzy jako przypadki nieuleczalne, nie tylko skazane zostają na powolną śmierć, ale dodatkowo utrzymywane są w złudnym przekonaniu o systematycznie poprawiającym się stanie ich zdrowia. Nowoczesna klinika, do której trafia Giovanni Corte, zajmuje siedem pięter, przy czym najwyższe piętro przeznaczone jest dla osób cierpiących na nieznaczące zaburzenia, zaś piętro najniższe, z oknami przysłoniętymi czarnymi storami, nazywane jest „przedsionkiem śmierci”. *Przypadek kliniczny* opisuje zatem wędrówkę Giovanniego ku śmierci. Jej tragizm polega na tym, że zanim Giovanni zdąży właściwie zinterpretować swoją sytuację, znajdzie się już na najniższym piętrze: ubezwłasnowolniony i pozbawiony wiary w sens walki o własne życie. Kluczową dla dramatu scenę XII Buzzati napisał w konwencji komedii omyłek, w czym niewątpliwie widać jego bliskość z absurdystami przekonanymi o płynności granicy między komizmem a tragizmem.

Pielęgniarka, która nie zdaje sobie sprawy z kim rozmawia, opowiada Giovanniemu historię pewnego pacjenta:

Wybacz Pan, że jestem tak rozbawiona, ale lada moment powinien pojawić się pewien pacjent. Gruba ryba, bogacz. Zresztą, biedaczek, na nic mu już te wszystkie jego miliony. Odkąd trafił do naszego szpitala i umieszczono go na siódmym piętrze wciąż wmawiano mu, że jest w doskonałej kondycji i za dzień lub dwa będzie mógł opuścić szpital. Tymczasem od samego początku powinien być trafić co najwyżej na drugie piętro, a może nawet od razu na pierwsze... no ale przecież trzeba było zachować pozory... wie Pan, metoda profesora Schroedera. Nawet nie jestem w stanie przytoczyć wszystkich bredni, które musiano mu wmówić, aby systematycznie przenosić go na niższe piętra. Piętro po piętrze kłamstwa stawały się coraz bardziej absurdalne, coraz mniej wiarygodne, a on się w ogóle nie zorientował i najbardziej zabawne jest to, że podobno nadal trwa w przekonaniu, że za chwilę wróci na samą górę! Wydaje mu się, że znajduje się tak nisko tylko za sprawą własnej uprzejmości, biurokratycznych pomyłek i błędów w lekarskich diagnozach¹².

¹¹ M. E s s l i n, *op. cit.*, s. 242.

¹² D. B u z z a t i, *op. cit.*, s. 122-123.

I choć Giovanni orientuje się, że opowiedziana przez Pielęgniarkę historia dotyczy właśnie jego, to w momencie pojawienia się pielęgniarki raz jeszcze daje dowód irracjonalnej wiary w nieoczekiwaną odmianę niesprawiedliwego losu. W kolejnej scenie, pogodzony z absurdalnością istnienia stanowi jedynie zdeformowane przez krzywe zwierciadło absurdystycznego odczuwania świata odbicie dawnego siebie. Mówi:

Był kiedyś pewien Corte, inżynier. Pamiętasz go? Dynamiczny człowiek, pełen wiary we własne siły... jak bardzo pewny był siebie samego... pamiętasz? Pozdrów go ode mnie mamó, jeśli go kiedyś spotkasz¹³.

Tym samym staje się emblematycznym przykładem bohatera dramatu absurdu, który wyczuwając nadejście Śmierci, traktuje swoje dotychczasowe życie jako tak mało realne, że właściwie dla niego nie istnieje. *Przypadek kliniczny* czytany jako opowieść o człowieku, który „w dowolnym procesie umierania traci własną osobowość”¹⁴, wpisuje się zatem bardzo dobrze w opisywaną przez Esslina koncepcję dramatu absurdu.

Wydaje się, że dramat Buzzatiego nawiązuje nie tylko – jak chciałby Esslin – do formy średniowiecznego moralitetu czy komedii omyłek, ale także do melodramatu czy groteski. Tak więc w sposób jawny wykorzystuje on – co zresztą charakterystyczne dla dramatu absurdu – kolektywną pamięć widzów, którzy w dobrze zapoznanych formach teatralnych odnajdują ich sprzeczne z kanonicznym zastosowanie. Ten kontekst wydaje się szczególnie istotny, jeśli by próbować umieścić dramat Buzzatiego w tradycji włoskiego dramatu awangardowego, którego twórcy – jak spróbują pokazać na przykładzie dramatu futurystycznego i groteskowego – w odmiennym od tradycji wykorzystaniu konwencjonalnych gatunków teatralnych i dramatycznych widzieli szansę na stworzenie dramatu zdolnego opowiadać o problemach zmieniającej się współczesności. I choć interpretacja kondycji ludzkiej futurystów i groteskowców w znacznym stopniu różniła się od jej scenicznej transpozycji dokonywanej przez absurdystów, to jednak wydaje się, że podobne strategie narracyjne wskazują na taki rodzaj bliskości, która w dramacie futurystycznym i groteskowym pozwala widzieć forpocztę powojennego teatru absurdu.

¹³ *Ibidem*, s. 128.

¹⁴ M. Esslin, *op. cit.*, s. 243.

Dążąc do stworzenia nowego widowiska teatralnego, zdolnego wyrazić ducha przemian modernizującego się społeczeństwa europejskiego, futuryści proponowali zerwanie z tradycją linearnego prezentowania zdarzeń i opowiadania logicznie ukształtowanych historii, podporządkowanych uwierzytelniającemu opisywane zdarzenia psychologicznemu prawdopodobieństwu. Jednak, mimo tego deklarowanego odrzucenia wszelkich form sztuki tradycyjnej, włoscy awangardysty, którzy teatr ze względu na gwarantowaną w nim możliwość bezpośredniej komunikacji z widzami uznawali za szczególnie atrakcyjną przestrzeń artystycznego eksperymentu, zdawali sobie sprawę z tego, że zupełne odcięcie się od tradycji oznaczałoby zerwanie szans na jakiekolwiek porozumienie między sceną a widownią. Nie chodziło już więc o odcinanie się od tradycji, lecz o podejmowanie z nią rodzaju parodystycznej i metatekstualnej gry. Futuryści, którzy z dużą swobodą poruszali się w obszarze kulturowych klisz, odkryli wtedy, że postulowane we wczesnym *Manifestie dramatopisarzy futurystycznych* „absolutne nowatorstwo kreacyjne” może rodzić się ze świadomie przeprowadzonych procesów syntezy, rekombinacji, kompilacji lub edycji wcześniej już stosowanych praktyk. W efekcie traktowane jako przedmiot publicznej kpiny, tradycyjne konwencje i gatunki pozwalały zaatakować mieszczańskich widzów. Poprzez ośmieszenie oswojonych już form teatralnych, futuryści dążyli bowiem do ujawnienia konwencjonalnych przyzwyczajęń konserwatywnej publiczności. Do najczęściej stosowanych strategii dewaluacji tradycyjnych form i konwencji w teatrze futurystycznym należały redukcja i kompilacja, które w pewnych przypadkach wydają się być bliskie pojęciu absurdyzacji Esslina.

Już sama koncepcja syntezy teatralnej, której głównym zadaniem było „zawarcie na jednej stronie tego, co dramat paseistyczny zawierał na stu stronach”¹⁵, wskazuje wyraźnie, że cel futurystycznej dramaturgii stanowiła taka kondensacja zdarzeń i obrazów, by udało się przenieść w obszar teatru dynamikę przemian nowoczesnego społeczeństwa. Futuryści odrzucając przekonanie, jakoby sztuka teatralna miała być zwierciadłem, w którym mieszczański widz odnajduje swoje wyidealiz-

¹⁵ E. Settimelli, B. Corra, F. T. Marinetti, *Futurystyczny teatr syntetyczny*, [w:] T. K i r e ŋ c z u k, *Od sztuki w działaniu do działania w sztuce. Filippo Tommaso Marinetti i teatr włoskich futurystów*, Kraków 2008.

zowane odbicie, przedmiotem zainteresowania większości syntez dramatycznych uczynili sytuacje skrajne, często fantastyczne, absolutnie alogiczne i pozbawione psychologicznego uwierzytelnienia. Ten skondensowany świat futurystycznych syntez, bardziej niż z typowych dla dramatu tradycyjnego sytuacji, składał się z rozpoznawalnych dla widza konwencji teatralnych, co w oczywisty sposób prowadziło do ujawnienia jego sztuczności. Takie wykorzystywanie konwencji scenicznych przypomina charakterystyczną dla absurdystów kreację rzeczywistości przedstawionej, która – zamiast przekonywać o własnej równorzędności wobec stanowiącego jej wzór świata zewnętrznego – ujawniała swój metaforyczno-znakowy wymiar.

W kontekście związków dramatu futurystycznego z dramatem absurdu szczególnie interesujące wydają się dwie syntezy futurystyczne: *Prezent* Decia Cintiego i *Filozof Odludek* Bruna Corry i Emilia Settimellego. Pierwszy z tych tekstów podszywa się pod dramat rodzinny. To historia Męża – zmęczonego i straumatyzowanego pracą jedyne go żywiciela rodziny, którego powrotu do domu z niecierpliwością oczekują Żona i Cóрка. Atmosfera rodzinnej idylli zostaje na moment zaburzona, kiedy Żona otwiera pudło na kapelusze, w którym spodziewa się znaleźć przywieziony przez Męża prezent. W środku znajduje się jednak ociekająca krwią głowa bestialsko zamordowanej kobiety. Starając się zniwelować dramatyzm zaistniałej sytuacji, a także zdjąć z męża odium domniemanej zbrodni, mechanicznie i konwencjonalnie wyraża zachwyt luksusowym i oryginalnym prezentem, sprowadzając w ten sposób akcję dramatyczną na właściwe tory. Zaskakująca reakcja Żony, która wbrew sytuacji nadal postępuje zgodnie z zasadami mieszczańskiej stosowności, może stanowić ciekawy przykład utylizacji konwencjonalnych form teatralnych, które stają się dla futurystów znakami pustymi, niezdolnymi do przenoszenia jakichkolwiek znaczeń. Zachowanie podporządkowane konwencji staje się tutaj przykładem ubezwłasnowolnienia postaci scenicznej, która z działającego niezależnie bytu przekształca się w rodzaj marionetki podporządkowanej formalnym nakazom i zakazom. W podobny sposób, do kwestionowania konwencji dramatu mieszczańskiego zostaje wykorzystana pominięta w dotychczasowym opisie postać Teściowej, która kojarzyć się może z charakterystyczną dla dramatu absurdu strategią rozbijania koherencji świata przedstawionego. Zatopiona w fotelu Teściowa dla budowanej w tekście sytuacji nie przedstawia

żadnej wartości dramaturgicznej. Nie tylko nic nie mówi i nie wykonuje żadnych, tradycyjnie rozumianych czynności, które wpływałyby na rozwój akcji, ale zostaje też obdarzona przez autora „twarzą nieposiadającą wyrazu”, co zmienia ją w rodzaj scenicznego przedmiotu. W efekcie staje się ona obcym elementem, który sprawia wrażenie jakby na scenie znalazł się podrzucony z innego tekstu, lub po wykonaniu swojego wcześniejszego zadania pozostał w fotelu, spędzając beczynn timer życie w ramach wykreowanej *ad hoc* fikcyjnej rzeczywistości. Jej sceniczna egzystencja, zamykająca się w automatycznym zjadaniu czekoladek, stanowi przykład typowej dla absurdystów radykalnej redukcji funkcji postaci. Tego rodzaju redukcja, choć w mniejszym zakresie, dotyka również Matki i Córk, których dialog sprowadza się do powtarzania pustych klisz i luźnej konwersacji służącej zabiciu wolnego czasu.

Filozof Odludek z syntezy Corry i Settimellego wydaje się z kolei prototypem Bohatera dramatu absurdu. Sposób jego działania odpowiada klasycznej definicji absurdu, który – według Martina Esslina – obejmuje „to wszystko, co zostało pozbawione celu. Odcięty od swoich religijnych, metafizycznych i transcendentalnych korzeni człowiek czuje się zagubiony; wszystkie jego działania zaczynają nie mieć sensu, są absurdalne, nikomu niepotrzebne”¹⁶. Filozof Odludek – pozbawiony zakorzenienia w otaczającym go świecie (dysponuje jedynie rewolwerem i gazetą) – ukazuje się jako człowiek, który nie potrafi znaleźć żadnego uzasadnienia dla podejmowanych przez siebie działań, ani też bodźca, który tym działaniom nadałby sens. Postawiony wobec absurdalnego wyboru między lekturą a samobójstwem, wybiera to drugie, kończąc tym samym męczący swą powtarzalnością codzienny rytuał. Przewaga Filozofa Odludka nad postaciami dramatu absurdu polega na tym, że raz podjęta decyzja kończy jego koszmar; bohaterowie Becketta i Ionesco skazani zostali natomiast na niekończące się tkwienie w tej samej sytuacji. Rozważając związki syntezy Corry i Settimellego z poetyką dramatu absurdu, warto jeszcze zwrócić uwagę na brak wyraźnego dystansu postaci do podejmowanych działań. Zgodnie z poglądami Esslina taka postawa sprawia, że absurdalność życia i świata ujawnia się tylko i wyłącznie pod spojrzeniem z zewnątrz, w oglądzie odbiorców.

¹⁶ Cyt. za: M. S u g i e r a, *Dramaturgia Sławomira Mrożka*, Kraków 1996, s. 16.

Wybrane przykłady nie wyczerpują związków teatru futurystycznego z teatrem absurdu. Absurdyści, podobnie jak futuryści, głównym narzędziem ekspresji uczynili środki pozawerbalne: ruch, gest, sceniczną metaforę. Podważając rolę języka jako poręcznego narzędzia nazywania i opanowywania świata, tekst dramatyczny przekształcili oni z dzieła sztuki słowa w teatralną partyturę przyszłej inscenizacji, czym bez wątpienia dopełnili typowego dla siebie aktu buntu przeciwko logocentrycznej tradycji dramatu. Wydaje się również, że futuryści, odrzucając konwencje naturalistyczne i rezygnując z prostej formy narracji przy jednoczesnym zastąpieniu psychologii postaci jej fragmentarycznym i abstrakcyjnym ujęciem, stworzyli podwaliny pod kształtujący się po II wojnie światowej dramat absurdu.

Innowacyjny i agresywny w swojej totalności charakter proponowanych przez futurystów przemian sprawił, że w większości przypadków ich koncepcje odnowy teatru nie znalazły akceptacji wśród włoskiej publiczności. Interesujące w tym kontekście wydają się losy dramatopisarzy zaliczanych do grupy groteskowców, którzy wychodząc od kontestacji dramatu naturalistycznego przyjęli zupełnie odmienną taktykę promowania propozycji odnowy: występując przeciwko teatrowi mieszczańskiemu, do walki z nim używali form najbardziej dla niego charakterystycznych. Dlatego też w pełnych destrukcyjnej pasji tekstach – podobnie jak absurdyści – sięgali często do pogardzanych źródeł dramatu: jarmarcznego dowcipu, farsy, błazenady czy kabaretu, aby na najniższych poziomach sztuki teatralnej ukazać dramat człowieka, którego cierpienie zrównane zostaje z niewybrednym kuglarstwem.

W przeciwieństwie do futurystów, dla których popularność sztuk dobrze skrojonych stanowiła dowód dekadencji kultury mieszczańskiej, groteskowcy konstrukcję większości swoich dramatów oparli na modelu *pièce bien faite*, adaptując jednocześnie na swoje potrzeby charakterystyczną dla niej tematykę miłości i zdrady. Historie miłosnych trójkątów poddawali programowej deformacji i dekompozycji, ujawniając przy tym nie tylko niestosowność konwencjonalnej dramy mieszczańskiej, ale przede wszystkim zgubny charakter mieszczańskiej moralności, która pełna nakazów i zakazów zamieniała podporządkowanego sobie człowieka w rodzaj bezmyślnej marionetki. Eksponując i nawarstwiając te elementy ludzkiej egzystencji, nad którymi pieczę sprawowało mieszczańskie prawodawstwo, groteskowcy redukowali do granic ab-

surdu cechy składające się na obiegowe rozumienie kondycji społecznej. Używając formuły sztuki dobrze skrojonej wyciągali samą esencję z sytuacji zaczerpniętych z codziennego życia, aby poprzez ich nawarstwienie stworzyć wrażenie absurdalnej fikcji. W efekcie takiego postępowania niezwykle logiczne sekwencje działań bohaterów i precyzyjny tok akcji zaskakiwał swoją absurdalnością, ujawniając przez to prawdziwe, choć zwykle zwyczajowo wypierane oblicze wrogiej jednostce ludzkiej rzeczywistości. Ostrze edukacyjno-moralizatorskiej twórczości groteskowców wymierzone było w obłudę społecznego życia, którego fałszywie idealizujący portret starał się tworzyć dramat mieszczański. Jednocześnie konwencjonalne formy dramatyczne stanowiły dla groteskowców poręczne – bo rozpoznawalne przez będącego adresatem ich sztuk mieszczańskiego widza – narzędzie ujawniania opresyjnego charakteru otaczającej ich rzeczywistości, która w niewielkim stopniu respektowała przecież stanowiące zaplecze mieszczańskiego dramatu zasady stosowności i prawdopodobieństwa.

Wydaje się, że to właśnie stosunek do dramatu mieszczańskiego oraz przekonanie o jego „wychowawczej użyteczności” najbardziej różnił groteskowców od futurystów. Artyści z kręgu Marinettiego interesowali się nie tyle treścią, co formą tekstu dramatycznego oraz stopniem, w jakim mógłby on przenieść w obszar teatru dynamikę przemian modernizującego się społeczeństwa. Ich pogardliwy stosunek do dramatu mieszczańskiego stanowił w efekcie naturalną konsekwencję odrzucenia charakterystycznej dla niego koncepcji *mimesis*. Groteskowcy odrzucali nie tyle dramat mieszczański, ile promowany przez niego konwencjonalny i niezgodny z rzeczywistością obraz świata. Tymczasem zafascynowani codziennością futuryści przekonywali, że w świecie nowych środków komunikacji niemożliwe stało się objęcie ludzkiego doświadczenia całościowym i totalizującym spojrzeniem. Kwestionowali w ten sposób zasadność podejmowanych w dramacie mieszczańskim prób jednoznacznego opisanego wielopłaszczyznowego i różnobarwnego ludzkiego życia. Obficie cytując i trawestując w swoich syntezach rozmaite konwencje teatralne, zamierzali oni ujawnić niewystarczalność istniejących strategii narracyjnych wobec nowoczesności domagającej się stworzenia nowych form komunikacji. Groteskowcy, którzy podobnie uznawali, że jedynym środkiem zmiany teatralno-dramatycznego paradygmatu są zapoznane przez widzów konwencje teatralne, zamierzali wykorzystywać je jako

poręczne narzędzie deformacji świata przedstawionego. Rewolucyjni futuryści byli przekonani, że to zmieniający się świat wymusza destrukcję zastanych form artystycznego wyrazu; ewolucyjni groteskowcy uznawali natomiast, że podyktowana przemianami społecznymi degeneracja codzienności powinna znaleźć swoją reprezentację w dramacie. Pozwalając mieszczańskiemu widzowi rozpoznać siebie w teatralnym świecie, groteskowcy prowokacyjnie kierowali jego spojrzenie na deformujące i ujawniające konwencjonalność mieszczańskiego świata sceniczne lustro. Dzięki temu włoscy dramatopisarze sprawiali, że rozpoznawalny dla odbiorców „świat stawał się obcy”¹⁷.

Wydaje się jednak, że Kayserowskie rozumienie groteski, traktowanej jako kategoria fantastyczno-alegoryczna, nie odpowiada charakterowi tej deformacji, jakiej poddawana była rzeczywistość przedstawiona w tekstach włoskich groteskowców. Destrukcja i rozpad świata nie były dla nich efektem działań niezidentyfikowanych sił zewnętrznych, lecz stanowiły konsekwencję różnych form ludzkiej aktywności, najczęściej usankcjonowanej prawem i mieszczańską obyczajowością. Chiarelli, Antonelli czy Cavacchioli nie tworzą, jakby chciał Kayser, światów osobnych, a zatem takich, które zostały pozbawione swojego naturalnego i przyrodzonego porządku. Przeciwnie, ukazując postępujący proces degeneracji rzeczywistości, diagnozują jednocześnie jej przyczyny, których źródeł szukają w rytuałach społecznego życia. W związku z powyższym, funkcja groteski w dramatach omawianych autorów wydaje się odpowiadać tej, którą opisał Arnold Heidsieck w jego słabo w Polsce znanej pracy *Das Groteske und das Absurde im modernen Drama*¹⁸. Prezentowane przez niego rozumienie groteski zakłada – w opozycji wobec koncepcji Kaysera – „konieczność wskazania w nieludzkich deformacjach wynaturzonego produktu samego człowieka”¹⁹. Funkcją tak rozumianej groteski jest odkrywanie destrukcyjnego i perwersyjnego charakteru tego, co powszechnie uznaje się za normalne i naturalne. Wydaje się zatem, że siła społecznego oddziaływania dramatu groteski wynikała nie tyle z perswazyjnej siły tworzonych w ramach świata przedstawionego ale-

¹⁷ W. K a y s e r, *Próba określenia istoty groteskowości*, tłum. R. H a n d k e, [w:] *Groteska*, red. M. G ł o w i ń s k i, Gdańsk 2003, s. 24.

¹⁸ Koncepcję A. Heidsiecka szczegółowo opisuje Małgorzata Sugiera. Por. M. S u g i e r a, *op. cit.*, s. 86-89.

¹⁹ *Ibidem*, s. 87.

gorczych paraboli ludzkiego losu, ile z dosłowności i namacalności deformacji, jakiej pod naporem rytuałów mieszczańskiego życia ulegała prezentowana w tych tekstach rzeczywistość.

Konserwatywni włoscy krytycy odrzucali dramaty groteskowców głównie ze względu na charakterystyczne dla nich tendencje do rozbiwania narracji i kwestionowanie jednowymiarowego charakteru fabuły, prezentowanej wyłącznie z perspektywy wybranego bohatera historii. Zniekształcając zarówno sposób opowiadania, jak i kształt prezentowanej rzeczywistości, włoscy dramatopisarze ukazywali świat, w którym „zachwianiu ulegają najgłębsze podstawy naszej istoty: stałość i niezmiennność ludzkiego kształtu”²⁰. To zaś zdaniem Lee Byrona Jenningsa należy do elementarnych cech każdego utworu groteskowego. W efekcie protagonistą ich dramatów stawał się bohater-marionetka, funkcjonujący w skomplikowanej sieci społecznych rytuałów fantom podporządkowany zasadom społecznej stosowności. Groteskowcy byli zainteresowani nie tyle emocjonalną sytuacją bohatera swoich dramatów, co raczej sytuacją społeczną, która decyduje o sposobie jego publicznego funkcjonowania. Dlatego na długo przed absurdystami zwracali uwagę na to, że interpretacja każdej sytuacji społecznej zależy od postawy i pozycji interpretującego. Kwestionowali oni także możliwość całościowego ujęcia uniwersalizowanej sytuacji bohatera, zastępując takie ujęcie spojrzeniem fragmentarycznym i abstrakcyjnym. Teksty dramatyczne groteskowców, w których problemy egzystencjalne ukrywały się pod sztafażem parodystycznej formy, znajdują się zatem gdzieś po środku ewolucji dramatu od form naturalistyczno-mimetycznych do form alegoryczno-moralistycznych.

Kluczowe znaczenie dla rozwoju włoskiego teatru groteski miała rzymska premiera dramatu Luigi Chiarellego *La maschera e il volto* (Maska i twarz). Dzięki jej zarówno artystycznemu, jak i frekwencyjnemu sukcesowi poczynawszy od 1916 roku terminem „teatr groteski” potocznie definiowano twórczość dramatopisarzy takich, jak Chiarelli, Luigi Antonelli, Enrico Cavacchioli, Pier Maria Rosso di San Secondo czy Luigi Pirandello. Adriano Tilgher, który jako pierwszy we Włoszech użył określenia „groteskowcy”, nazywał ich „deformatorami pozornego

²⁰ L. B. Jennings, *Termin „groteska”*, tłum. M. B. Fedewicz, [w:] *Groteska*, s. 44.

porządku otaczającego nas świata, którego plugawą maskę zrywają dzięki sile dotkliwego, pozbawionego czystości i szczerości gorzkiego dowcipu”²¹.

Stosowane przez Chiarellego mechanizmy narracyjne – z linearnie rozwijającą się akcją i konsekwentnie prowadzoną intrygą – zwracają uwagę na podobieństwo omawianego tekstu do struktury klasycznego dramatu.

Maskę i twarz rozpoczyna scena, w której główny bohater składa publiczną deklarację, że zamorduje swoją żonę, jeśli zostanie przez nią zdradzony. Kiedy jednak niewierność Saviny wychodzi na jaw, Paolo uświadamia sobie groteskowość gestu, którego dopełnienie wymusza na nim sytuacja społeczna. Podczas gdy Savina w porozumieniu z mężem ukrywa się za granicą, Paolo wyznaje, że zgodnie ze złożoną przysięgą zamordował niewierną żonę, zaś jej ciało wrzucił do jeziora. W kolejnych scenach Chiarelli opisuje wyłowienie ciała topielicy zidentyfikowanej jako Savina oraz postawienie Paola przed sądem. Domniemany zabójca, choć zostaje uznany za winnego, unika kary, ponieważ popełnioną zbrodnię zakwalifikowano jako społecznie uzasadnioną: mordując niewierną żonę, wystąpił w obronie moralności i porządku publicznego. Gdyby Chiarelli zakończył swój dramat w tym miejscu, można by uznać, że chodzi o rodzaj kompilacji komedii omyłek i sztuki z tezą. Wprowadził on jednak w obręb dramatu charakterystyczne dla grotesku chaos i bezprawie, które niwelują szansę doprowadzenia scenicznych zdarzeń do racjonalnego finału. Absurdalna intryga zostaje zdemaskowana w momencie, w którym nieoczekiwanie powraca Savina. Paolo ponownie trafia przed sąd; oskarżony o symulowanie morderstwa i za wprowadzenie lokalnej społeczności w błąd zostaje skazany na więzienie. Opresyjność i hipokryzję mieszczańskiej moralności, która potrafi zaakceptować zabójstwo niewiernej kobiety, ale surowej karze poddaje każdą formę zakwestionowania charakterystycznych dla niej zasad, Chiarelli podkreśla, pozwalając swojemu bohaterowi kilkakrotnie powtórzyć retoryczne pytanie: „Ale jakże to? Zamordowałem ją i zostałem uniewinniony [...] nie zamordowałem jej i zostanie zamknięty w więzieniu?”²².

²¹ Cyt. za: L. Ferrante, *Teatro italiano grottesco*, Bologna 1964, s. 22.

²² L. Chiarelli, *La maschera e il volto*, [w:] G. Livio, *Teatro grottesco del Novecento*, Milano 1965, s. 62.

Chiarelli zmieniając ton dramatu, w którym pozbawiony logicznego uzasadnienia wyrok sądu nie przystaje do kreślonej z realistyczną konsekwencją intrygi, zwraca uwagę na modelowe rozwinięcie sytuacji groteskowej, której – jak twierdzi Jennings – „sprzyjać może nie tylko wprowadzanie obiektów groteskowych w ruch, lecz także wprowadzenie większej ich liczby. [...] W ten sposób uwaga przenosi się z samego obiektu na siłę zniekształcającą, w której wyniku powstaje”. Dopiero kara więzienia za niezabicie niewiernej żony uświadamia odbiorcom w sposób dobitny, że cała sytuacja ma charakter groteskowy, prześmiewczy, ale przede wszystkim krytyczny. Taki porządek narracyjny sprawia, że „odnosimy wrażenie, że natura wykazała nie tylko przypadkowe odchylenie od swoich norm, ale w istocie zaczęła je porzucać i wydawać zamiast tego szereg potworności”²³, zaś groteskowo opisany świat okazał się – jakby chciał Heidsieck – obrazem świata groteskowego²⁴. Dramat Chiarellego można uznać za manifest włoskiego dramatu groteski, którego charakterystyczną cechą była skłonność do ujawniania paradoksów ludzkiego życia. W tym celu groteskowcy punktem wyjścia swoich dramatów czynili realistyczną sytuację, która nabierając cech fikcyjnych nie tyle traciła kontakt ze światem rzeczywistym, co raczej poprzez zjadliwą parodię i przerysowanie w sposób krytyczny ujawniała te cechy mieszczańskiej rzeczywistości, które tradycyjny teatr starał się ukrywać. Warto przy tym raz jeszcze podkreślić, że oryginalność dramatu Chiarellego wynika głównie z tego, że punkt wyjścia stanowiła dla niego banalna w swym wymiarze historia miłości i zdrady, którą z powodzeniem mogłaby wykorzystać komedia mieszczańska. Chiarelli jednak systematycznie kwestionuje dominację typowego dla niej racjonalnego porządku, wypieranego przez zniekształconą rzeczywistość. W efekcie, w odbiorze osaczonego bohatera przekształca się ona w rodzaj sennego, pozbawionego logiki koszmaru. W tym sensie stosunek dramatu groteski do sztuki dobrze skrojonej przypomina związki dramatu absurdu z farsą. W obu przypadkach sztafaż konwencjonalnej formy służy ukazaniu relacji społecznych jako pozbawionej sensu gry konwenansów, komicznej lub patetycznej walki postaci-marionetek z pozbawionym jakiegokolwiek logicznej wykładni światem zewnętrznym.

²³ L. B. Jennings, *op. cit.*, s. 61.

²⁴ Por. M. Sugiera, *op. cit.*, s. 88.

Chociaż dramat Luigiho Antonellego *L'uomo che incontra a se stesso* (Człowiek, który spotkał samego siebie) fabularnie niewiele różni się od dramatu Chiarellego, to już na płaszczyźnie formalnej i stylistycznej okazuje się tekstem całkowicie odmiennym. Antonelli buntuje się przede wszystkim przeciwko strukturze dramatu mieszczańskiego, jego realistyczny i racjonalistyczny charakter przełamując „fantastycznym humoryzmem”²⁵. Dramat zaczyna się w momencie, w którym Luciano bezgranicznie zakochanego w Sonii spotyka podwójne nieszczęście: w czasie trzęsienia ziemi ginie jego żona, którą śmierć przytąpała w miłosnym uścisku kochanka. Luciano mimo upływu czasu nie potrafi zapomnieć o minionym szczęściu, dlatego wyrusza na poszukiwanie legendarnego doktora Klimta, który posiada dar przenoszenia ludzi w przeszłość. Na wyspie zarządzanej przez tajemniczego maga i naukowca Luciano/Gregory, 45-latek z teraźniejszości, zostaje przeniesiony w przeszłość, w której spotyka siebie sprzed dwudziestu lat. Przeniesienie posiadającego rodzaj nadświadomości Luciano/Gregory'ego do przeszłości, to zgrabny zabieg służący charakterystycznemu dla dramatu groteski ujawnieniu tego, że życie społeczne to spektakl. Tutaj ukazane zostaje ono jako rodzaj maskarady, w której udział biorą nieustannie zmieniający swoją osobowość bohaterowie. W *Człowieku, który spotkał samego siebie* Antonellego interesują procesy autopromocji i autokreacji, a także relacje międzyludzkie, dla których „być” i „wydawać się” to synonimy. Spojrzenie widza zapośredniczone zostaje każdorazowo przez krytyczny i obdarzony nadwiedzą ogląd protagonisty, a wrażenie absurdalności świata mieszczańskich konwencji i udawanych emocji staje się tym większe, że postaci pozbawione świadomości bycia oglądanymi i ocenianymi żyją i działają zupełnie na serio. Jednocześnie w swojej *quasi-moralitetowej* formie ta opowieść o bohaterze, który wędrując przez różne etapy swojego życia, odnajduje skrywaną dotychczas pod płaszczykiem społecznych konwenansów prawdziwą stronę własnej egzystencji, przypomina omawiany wcześniej dramat Buzzatiego. W obu przypadkach refleksja na temat opresywności i absurdalności otaczającej bohatera rzeczywistości ujawnia się na zewnątrz.

Jeszcze inaczej strukturę sztuki dobrze skrojonej kwestionował Enrico Cavacchioli. W *Rajskim ptaku* wprowadził on postać Onego: jedno-

²⁵ Por. F. A n g e l i n i, *op. cit.*, s. 102.

czeń narratora i kreatora świata przedstawionego w dramacie. Nie tyle zatem typowa dla dramatu groteski fabuła oparta na miłosnych perypetiach mieszczańskiej rodziny, ile strategię konsekwentnego przełamywania jej linearnego porządku wydają się w tym tekście najbardziej interesujące. W momencie, w którym zagubione w płątaniu absurdalnych omyłek postaci tego podporządkowanego podstawowym zasadom sztuki dobrze skrojonej dramatu zbliżają się do szczęśliwego rozwiązania, Cavacchioli nakazuje przemówić Onemu. Stwierdza on:

W tym miejscu moje opowiadanie jest już skończone. Czas najwyższy zmienić obiekt zainteresowania, bo katastrofa jest blisko i widzimy jak pętla zaciska się na szyjach naszych bohaterów. Wiele wysiłku włożyłem w to, aby wyposażyć te manekiny w pozory życia, i nie udało mi się stworzyć nic więcej, jak tylko potok słów. Fałszywa miłość, niezbyt wiarygodna matczyzna litość, egoizm, kilka brutalnych, acz niezbyt zajmujących sporów. Nic jednak, co mogłoby mieć jakiegokolwiek znaczenie. Teraz porucam ten świat i rozpocynam poszukiwania żywych i działających ludzi²⁶.

Ta groteskowa ingerencja Onego dyskwalifikuje nie tylko jakościową wartość przyporządkowanych bohaterom *Rajskiego ptaka* problemów, ale wskazuje również na ich konwencjonalny i pozbawiony indywidualności sposób postępowania. Wolta Onego nie kieruje się jednak przeciwko bohaterom Cavacchiolo, lecz stanowi przewrotny atak na zgromadzonych w teatrze widzów, którzy zgodnie z zasadą projekcji i identyfikacji w początkowych sekwencjach dramatu rozpoznają przecież elementy i zachowania zapożyczone z ich codziennego życia. Agresywna ingerencja Onego, podważając zasadność podejmowanych przez postaci działań, ujawnia – jakby chciał Heidsieck – „barbarzyńską niedopuszczalność” wspólnego dla fikcyjnych postaci i realnych widzów świata, w którym działanie nie jest już wynikiem indywidualnej, jednostkowej woli. Widać tu wyraźnie intuicyjnie wyczuwany przez Cavacchiolo problem, który w europejskim dramacie pojawi się powszechnie dopiero w okresie powojennym, a zwłaszcza w dramacie absurdu. Cavacchioli wychodzi z podobnego jak absurdyści założenia, że w chwili, kiedy człowiek współczesny stanowi tylko bezwolną zabawkę (w przypadku groteskowców jest on najczęściej uwikłany w ograniczające wolność i kreatywność relacje społeczne) jakichś nadrzędnych

²⁶ E. Cavacchioli, *L'ucello del paradiso*, [w:] G. Livio, *op. cit.*, s. 228.

względem niego sił, dramat naśladowujący naturalne środowisko jego egzystencji może wypowiadać się wyłącznie za pośrednictwem postaci biernych, sparaliżowanych niemożnością działania lub podejmujących działania miałkie i bezsensowne.

Taką konstrukcję *Rajskiego ptaka* ujawnia właśnie postać Onego-filozofa, podporządkowanego nadrzędnej władzy autora. Bawi się on egzystencją stwarzanych przez siebie postaci-marionetek: najpierw powołuje je do życia, nadając im pozór realności, aby w finałowym monologu ujawnić ich mechaniczny charakter. Sam Cavacchioli określał Onego jako

irrealną postać-abstrakcję, o zapędach filozoficznych. Nie stroni od ironii i złośliwości. Jest niejednorodny i pełen kontrastów. I choć chwilami ociera się o istotę tragedii, to jednak nie potrafi wyzbyć się swej drażniącej maski²⁷.

W *Rajskim ptaku* zwracał on zatem uwagę na opisaną przez Esslina płynność kategorii tragizmu i komizmu, które w świecie pozbawionym racjonalnego porządku tracą swój jednoznaczny charakter. Szczególnie istotna pod tym względem jest epicka obecność Onego na scenie. Komentując i dookreślając rzeczywistość świata przedstawionego, wchodzi on w bezpośredni kontakt z widzem. Poprzez żonglowanie rozpoznawalnymi dla widzów konwencjami narracyjnymi ujawnia fikcyjność scenicznego świata, zadając jednocześnie pytanie o stopień jego referencyjności. Wytrącając widzów z bezpiecznej pozycji zdystansowanych obserwatorów narusza ich stare przyzwyczajenia. Tego rodzaju interaktywny charakter dramatu, zgodnie z twierdzeniami Pierre'a Voltza, może wywołać poczucie absurdalności doświadczanej sytuacji²⁸.

Tendencje do metatekstualnego rozbijania jednorodności teatralnej opowieści w dramatach groteskowców zauważali już współcześni im krytycy. Zarówno Tilgher, jak i Antonio Gramsci podkreślali, że kiedy wprowadzili oni do swoich tekstów postaci narratorów, to dążyli do podważenia iluzjonistycznych tendencji dramatu naturalistycznego. W pewnym sensie była to zatem próba zrealizowania w obszarze tradycyjnego teatru antytradycyjnych postulatów futurystycznej koncepcji dramatu,

²⁷ *Ibidem*, s. 203.

²⁸ Por. M. S u g i e r a, *op. cit.*, s. 24.

która nie tylko otworzyła drogę dla eksperymentalnego dramatu groteski, ale była także kamieniem węgielnym pod *panopticum* pirandellowskich bohaterów, z doktorem Hinkfussem na czele. Wydaje się zresztą, że do tej samej tradycji dramatu, w którym centralną funkcję zajmuje postać posiadającego specyficzny status rezonera, należą także niektóre dramaty Dina Buzzatiego, o których Esslin nie wspomina. U Buzzatiego, podobnie jak u Cavacchiolego tego rodzaju postaci pełnią funkcję kogoś, kto patrzy na świat z góry i obserwując, kontroluje toczące się w nim zdarzenia. W *Przechadzce* Buzzati wprowadza postać Profesora, „postać raczej wysoką, o rysach surowych i dziwnie wyniosłą [...]”. W świecie sceny musi on działać w taki sposób, aby jednocześnie posiadać charakter ludzki i symboliczny”²⁹. Ten funkcjonujący na pograniczu świata rzeczywistego i irrealnego bohater tak u groteskowców, jak i Buzzatiego stanowił dowód bezsensowności działań postaci w świecie, na którego kształt nie mają żadnego wpływu.

Z problematyką nowego bohatera ściśle wiąże się koncepcja antynaturalistycznej postaci-marionetki, dla której jedyną płaszczyzną wyrażenia swojej egzystencji miały być formy teatralne. Wychodząc nie tylko od propozycji innych groteskowców, ale także niektórych intuicji futurystycznych teoretyków sztuki ukształtował ją Pier Maria Rosso di San Secondo. W instrukcji dla aktorów do *Marionette, che passione!* (Marionetki, cóż za namiętność!), dramatu z 1918 roku, Rosso di San Secondo pisał:

Aktorzy muszą być świadomi tego, że mają do czynienia z komedią paradoksów, której tematem jest beznadziejność ludzkiego życia. Słowa, które padają w tym tekście kryją w sobie rozgoryczenie. I choć tekst pozostawia aktorom sporą przestrzeń do improwizacji, to pamiętać oni jednak muszą, żeby scen, w których pojawiają się nieszczęśliwi i umartwiający się bohaterowie, nie sprowadzać do typowej dla naszych teatrów erupcji bezmyślnego śmiechu. Jedyne komizmy, jaki mnie interesuje, to komizm tragiczny. Moi bohaterowie są jak marionetki, które z pasją doznają ludzkich nieszczęść. I tutaj właśnie rodzi się litość: z konieczności oglądania ludzi zredukowanych do poziomu bezwolnych marionetek³⁰.

²⁹ D. Buzzati, *La piccola passeggiata*, [w:] i d e m, op. cit., s. 7.

³⁰ P. M. Rosso di San Secondo, *Marionette, che passione*, [w:] i d e m, *Teatro 1911-1925*, Bologna 1962, s. 27.

Postaci dramatu Rosso di San Secondo są zunifikowane, pozbawione imion, wyraźnie zaznaczonego wpływu środowiska czy indywidualnych cech charakteru. Zróżnicowane są jedynie poprzez gesty i wygląd zewnętrzny, a zatem – środki teatralne. Relacje łączące bohaterów dramatu przypominają rodzaj gry, której uczestnicy z góry skazani są na porażkę. Luigi Pirandello o *Marionetkach*, *cóż za namiętność!* pisał:

Domaganie się logicznego uzasadnienia działań postaci tego dramatu pozbawione jest jakiegokolwiek sensu. Pograżamy się w pełnym rozgoryczeniu świecie, w którym postaci uwięzione w otchłani pożerającej ich pasji nie posiadają i nie mogą posiadać nic, co byłoby im przynależne. Jedynym dostępnym im uczuciem jest namiętność, jednocześnie źródło energii i zagłady³¹.

Dramat Rosso di San Secondo ukazuje w precyzyjny sposób rozkład pogrążonego w marazmie społeczeństwa, ograniczanego systemem społecznie usankcjonowanych nakazów i zakazów. Trzy zunifikowane postaci spotykają się przez przypadek przy telegrafie i zaczynają rozmawiać: opowiadają o postępującym rozpadzie integralności własnej tożsamości i dojmującej samotności. Jednocześnie mają poczucie dominującego nad nimi Absolutu, czyhającej wszędzie i niemożliwej do oszukania Śmierci. Kończąc dramat samobójcza śmierć Mężczyzny w żałobie pokazuje, że włoscy dramatopisarze na pół wieku przed pojawieniem się dramatu absurdu na ludzką egzystencję patrzyli z nieco większą dozą optymizmu. Beckett i Ionesco przekonani o nieubłagalności praw biologicznego determinizmu kazali czekać bohaterom swoich dramatów na śmierć. Rosso di San Secondo niektórym z nich pozwalał odejść w manifestującym wolność wyboru gęście odebrania sobie życia.

Już na podstawie powyższych przykładów można zobaczyć jak bardzo różnorodne pod względem formalnym były propozycje odnowy współczesnego dramatu włoskich futurystów i groteskowców. Bez wątpienia wspólne im było przekonanie o kryzysie teatru mieszczańskiego, ze szczególnym uwzględnieniem jednolitego bohatera dramy mieszczańskiej, który w świecie rodzącego się społeczeństwa masowego niewiele już miał do powiedzenia. Intuicje włoskich awangardystów kazały im uczynić bohaterem swoich tekstów postać, która pozbawiona

³¹ G. Antonucci, *op. cit.*, s. 65.

kontroli nad własnym życiem była jedynie niewielkim i niezbyt znaczącym trybikiem wielkiej maszyny społeczeństwa mieszczańskiego. Konwencjonalność sztuki dobrze skrojonej stała się dla nich podstawą błyskotliwego komizmu, kluczowym elementem wielopłaszczyznowej gry z widzem, gdzie narracji realistycznej towarzyszyły zabiegi ujawniające sztuczność opowiadanej historii. Podobnie jak dla absurdystów farsa, tak dla groteskowców i futurystów sztuka dobrze skrojona, „najlepiej nadawała się do pokazania obrazu człowieka jako bezbronnej ofiary okoliczności, złapanej w pułapkę społecznych konwencji czy – równie niezależnej od jego woli – sytuacji egzystencjalnej”³².

W ten sposób groteskowcy i futurości starali się zmuszać publiczność, by zmierzyła się z ponurą rzeczywistością, pozbywając się iluzji i fałszywych konwencji oraz przewyżając w ten sposób miłąkość i beznadziejność czasów sobie współczesnych³³. W tych intuicjach i zamierzeniach włoskich dramatopisarzy wyraźnie widać związki między poetyką dramatu groteski, a tym co Martin Esslin uznał za istotny element teatru absurdu. Wydaje się również, że analiza dramatów Dina Buzzatiego w kontekście włoskiej dramaturgii awangardowej wskazuje na liczne elementy łączące *Przypadek kliniczny* z tekstami futurystów i groteskowców. Wyczuwany przez futurystów rozdźwięk między społeczną rzeczywistością a formami artystycznymi stworzonymi do jej opisu, czy zdiagnozowana przez groteskowców destrukcyjna siła mieszczańskiej praworządności stanowiły jedynie punkt wyjścia do krytycznej – zarówno formalnej, jak ideologicznej – analizy rzeczywistości. Widoczne w twórczości futurystów i groteskowców absurdystyczne odczuwanie świata uzyskało jednak swoją pełnię dopiero w twórczości Dina Buzzatiego, który do stworzenia swojej katastroficznej wizji świata wykorzystywał zarówno antytradycjonalistyczne rozwiązania formalne futurystów, jak i zaangażowane ideologicznie analizy groteskowców.

³² M. Sugiera, *op. cit.*, s. 19.

³³ Por. L. B. Jennings, *op. cit.*, s. 31.